

Lo dominante, lo residual y lo emergente. Un análisis de “Tucumán Arde” a partir de los estudios culturales de Raymond Williams

The dominant, the residual and the emergent: An analysis of “Tucumán Arde” based on the cultural studies of Raymond Williams

María de la Paz Colonna

Universidad Nacional de La Matanza (UNLAM), Argentina. Sitio web ORCI: ID 0009-0006-9756-2553. Contacto: mcolonna@unlam.edu.ar

Resumen

El presente trabajo analiza el hito artístico de la vanguardia argentina de la década del sesenta conocido como “Tucumán Arde”, a través de las categorías teóricas propuestas por Raymond Williams. Pensar el vínculo entre el arte y la política a través de las nociones de lo dominante, lo residual y lo emergente nos permitió identificar los significados, valores y las prácticas de los actores y su relación con la cultura hegemónica, que los produce y los limita a la vez. Las nuevas expresiones artísticas que operaron como articuladores entre la vanguardia y el sindicalismo clasista representado por la CGT de los Argentinos nos permitieron echar luz sobre las prácticas de los sectores populares como un espacio de constitución de sujetos sociales con demandas, objetivos y reivindicaciones en abierta oposición a lo hegemónico.

Palabras clave: Tucumán Arde, vanguardia artística, sindicalismo, Raymond Williams.

Abstract

This work analyzes the artistic milestone of the Argentine art vanguard of the 60s known as “Tucumán Arde” through the theoretical categories proposed by Raymond Williams. Thinking about the link between art and politics through the notions of the dominant, the residual and the emerging allowed us to identify the meanings, values and practices of the actors and their relationship with the hegemonic culture, which produces and limits them. at once. The new artistic expressions that operated as articulators between the avant-garde and the class unionism represented by the CGT de los Argentinos, allowed us to shed light on the practices of the popular sectors as a space for the constitution of social subjects with open demands, objectives and opposition to the hegemonic.

Keywords: Tucuman Arde, art vanguard, syndicalism, Raymond Williams.

Introducción

El arte ha sido en la historia de la humanidad una de las formas por excelencia para expresar y representar diversos aspectos de la vida humana. Para las ciencias sociales, los estudios culturales han cobrado centralidad gracias al aporte de numerosos teóricos, entre los cuales se encuentra Raymond Williams. En su clásico trabajo *Marxismo y literatura* (1997) esboza una

fructífera teoría cultural donde la cultura es entendida como un proceso social total, no elitista. Allí propone el desafío de concebir la cultura y sus expresiones intelectuales y artísticas como algo dinámico, es decir, no como algo fijo o establecido, sino como actividad y experiencia. En este trabajo se recuperarán las principales categorías teóricas propuestas por el autor para analizar el itinerario que recorrió la vanguardia artística en la Argentina en la década del sesenta, que tuvo como punto relevante el acontecimiento conocido como Tucumán Arde.

Aunque Williams no haya dedicado ninguna de sus obras a profundizar en específico sobre la idea de las vanguardias, se desprende que las concibe desde una mirada crítica y en relación dialéctica con la cultura. Las vanguardias no son simplemente un fenómeno estético o un conjunto de artistas, son en sí mismas una práctica emergente, que surge en oposición a las formas dominantes de la cultura. Como todos los elementos emergentes, no aparecen aisladamente, sino que se encuentran en constante interacción con lo dominante y lo residual. Por tal motivo, estudiar las vanguardias artísticas de la Argentina en la década del sesenta permitirá revelar las características de la cultura dominante a través de su oposición y contraste, y al mismo tiempo contribuirá a interpretar los elementos residuales que todavía tienen relevancia.

En términos metodológicos, el artículo propone la exploración teórica de la potencialidad analítica de los conceptos principales de los estudios culturales de Raymond Williams. Se busca contribuir a los estudios de los fenómenos culturales a partir de poner en un nuevo contexto histórico las nociones teóricas propuestas por el autor. Para ello, se tomará la experiencia de Tucumán Arde como insumo para reflexionar en torno a la propia idea de obra artística y su relación con el contexto sociocultural, político e histórico que la hace posible.

Son numerosas las investigaciones académicas sobre la experiencia artística argentina de la década del sesenta, por lo que se tomarán sus principales aportes como fuentes secundarias para el análisis de Tucumán Arde.

En la primera sección del artículo se presentarán las categorías conceptuales que servirán de guía para analizar la experiencia de Tucumán Arde. En la segunda sección se explicitará su contexto de surgimiento, sus objetivos, los sujetos involucrados y su relevancia como expresión de la vanguardia artística argentina de la década del sesenta. En la tercera sección se indagará en el acontecimiento de Tucumán Arde como manifestación de la identidad entre arte y política. En la cuarta sección se pondrán en diálogo las categorías conceptuales de Williams con el caso histórico. En la quinta sección se incorporarán las nociones de hegemonía y estructura del sentir, y finalmente se presentarán algunas reflexiones a modo de conclusión.

Lo dominante, lo residual y lo emergente

Williams (2002) sostiene que para comprender un proyecto intelectual o artístico es necesario entender su formación, y que la relación entre un proyecto y una formación es siempre fundamental. Las diferentes formas de producción artística están directamente vinculadas con el contexto en el cual se producen. Esa manifestación cultural emerge y a la vez está inmersa en una sociedad particular que posee sus propios modos de pensar y de articular los discursos. Williams (1997) sostiene que para poder adentrarnos en la complejidad de una cultura no alcanza con observar los cambios sociales y sus formas de interpretar el mundo (tradiciones, instituciones y formaciones), sino que es necesario analizar las interrelaciones que de ellas se derivan. En este sentido, Tucumán Arde es un evento sumamente fértil porque nos permite reconstruir las dinámicas, prácticas e interrelaciones que se producen en un momento de la Argentina en el que emergen las vanguardias artísticas y políticas en un contexto fuertemente represivo.

Para ello se utilizarán como herramientas analíticas las categorías propuestas por Raymond Williams de dominante, residual y emergente, entendiendo que cada una de ellas son significativas en sí mismas, pero sobre todo en las relaciones que de ellas se desprenden. Las prácticas culturales residuales “han sido formadas en el pasado, pero todavía se hallan en actividad dentro del proceso cultural; pero no solo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1997: 144). Es habitual que en una cultura existan valores y sentidos que no se condicen plenamente con la cultura dominante, que se derivan de una cultura anterior con elementos que todavía sobreviven. Para el autor es central diferenciar lo residual de lo arcaico, aunque no sea una tarea sencilla. La importancia de lo residual radica en que son elementos del pasado que continúan vigentes en la cultura del presente, pero a cierta distancia de la cultura dominante. Por contraste, lo arcaico refiere a elementos del pasado que se reconocen como tales, pero solo existen para ser observados como algo estático y especializado. Lo arcaico es una suerte de reservorio apagado que eventualmente puede ser reactivado, pero solo como un testimonio del pasado. Por emergente se entienden los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. La categoría de emergente será central en el análisis de *Tucumán Arde* porque nos provee de recursos teóricos para reflexionar sobre las vanguardias, su vínculo con la política, sus manifestaciones y especialmente su manera de contraponerse a lo dominante. Como señala Williams: “La parte más difícil de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia”. (ibídem: 135).

El contexto político, social y cultural de *Tucumán Arde*

Tucumán Arde es la expresión por excelencia del compromiso social asumido por una fracción de la vanguardia rupturista en la Argentina de la década del sesenta. Este fue un momento histórico que implicó para el país un período de gran inestabilidad política. Los golpes de Estado, que se venían sucediendo desde 1955, se habían convertido en moneda corriente y los gobiernos semidemocráticos, al construirse sobre la endeble base de la exclusión del peronismo (partido mayoritario), solo mostraban signos de debilidad e impotencia ante unas Fuerzas Armadas que pretendían tutelarlos. En 1966, el golpe de Estado liderado por el general Juan Carlos Onganía puso fin al gobierno del “radical del pueblo”, Arturo Illia, e inauguró una nueva etapa política marcada por gobiernos militares del tipo que Guillermo O’Donnell (1982) llamó “burocrático autoritario”. Estos gobiernos tenían como *leitmotiv* la modernización del país y la despolitización de los sectores sociales previamente movilizados, esgrimiendo criterios de racionalidad técnica y cambio moralizador. Su base estaba anclada en una compleja alianza entre el Estado, la gran burguesía y el capital trasnacional, con altos niveles de exclusión que generaban el incremento de la tensión política y social. En el plano cultural y educativo, el gobierno llevó adelante un programa “quirúrgico”; por ejemplo, intervino las universidades nacionales por considerarlas el foco de la infiltración marxista y comenzó una abierta persecución ideológica con fines de depuración política (Tcach, 2007). Aunque el clima político estaba cargado de estas consignas represivas, el clima cultural se percibía agitado y con vientos de transformación. Podría decirse que la década del sesenta fue de una verdadera revolución cultural a nivel mundial, y en ese sentido la Argentina no fue una excepción (Pujol, 2007).

Este clima de época tuvo pronta repercusión dentro del campo intelectual argentino. El extraordinario dinamismo del campo artístico de los años sesenta es indisoluble de la creciente radicalización ideológica de las vanguardias. Basta mencionar las diferencias que se evidencian entre la década del cincuenta y la del sesenta. En los años cincuenta, la preocupación giraba en torno a la pregunta sobre la autonomía del arte y se ponía en cuestión la necesidad de unir el arte con la política. En cambio, en los sesenta el eje estaba puesto en la experimentación, es decir, la necesidad de trascender las formas tradicionales de expresión, como por ejemplo los cuadros, los objetos de arte, las galerías y los museos, como espacios de circulación de las obras y legitimación de la institución arte. A fines de la década se habla de la “muerte del arte”, que se diluye en la experiencia de la vida que se entiende esencialmente a partir de su dimensión política (Muñoz, 2001).

Desde la izquierda, el debate se centró en el cuestionamiento de la posición de los intelectuales con respecto a la política y a la necesidad de su participación en el proceso revolucionario, ya no solo en un pasivo rol de denuncia sino a través del pasaje a la acción. En este contexto se inscriben un conjunto de manifestaciones artísticas que consideraban el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos campos estéticos se hace evidente la necesidad de nuevas formas y procedimientos que buscan repensar el campo desde la mirada revolucionaria. Es así que comienzan a proliferar prácticas discursivas y artísticas que, junto con la creciente ideologización de la sociedad, colaboran en la constitución de un mapa polifónico donde teatro, literatura o artes visuales dejan de ser esferas autónomas, cerradas en sí mismas. Como señalan Verzero y Leonardi: “El artista, como el intelectual, ya no trabajan en la soledad de su atelier, sino que su trabajo pasa a ser producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social” (2006: 1-2).

En este contexto de polarización, la siempre tensa relación entre arte y política cobró una nueva dimensión. Hasta entonces, las experiencias de la vanguardia artística habían tenido como núcleo el Instituto Di Tella. Si bien la vanguardia artística que hizo eclosión en los sesenta no se limita a la que se expresó en el Instituto ni fue creada por él, fue en ese lugar donde los nuevos artistas pudieron confluír y trabajar, donde encontraron recursos y un público crecientemente masivo. El Di Tella se convirtió también en el lugar alrededor del cual se entabló la polémica. Fue objeto de ataques no solo desde el poder y la prensa de derecha, sino también desde la izquierda tradicional que reclamaba del arte un acercamiento mayor a los problemas sociales. Consideraban que en el Instituto estaba el ala descomprometida de la vanguardia (Longoni, 1993).

El acontecimiento: Tucumán Arde como manifestación de la identidad entre arte y política

El 3 de noviembre de 1968, en la sede de la CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) de Rosario, un grupo de artistas presentó una instalación para visibilizar la crítica situación que se encontraba atravesando la provincia de Tucumán como consecuencia de las políticas económicas implementada por el gobierno. Allí se presentaron películas, fotografías, grabaciones y pancartas con un fuerte contenido de denuncia política. La muestra denominada Tucumán Arde fue solamente una de las acciones de un proceso que incluyó varias fases en las que se desarrollaron investigaciones, relevamientos e informes sobre aspectos sociales y económicos, y acciones propias de los medios de comunicación (Farina, 1999). Como la idea del grupo era trabajar a partir de problemas sociales concretos, se realizó un trabajo de investigación para identificar un objeto que fuera verdaderamente fértil para alcanzar los objetivos propuestos. Así fue que, luego de un trabajo conjunto con algunos dirigentes gremiales, se

llegó a la conclusión de que la conflictiva realidad tucumana ofrecía un motivo oportuno para materializar el proyecto. La provincia atravesaba por entonces una grave crisis económica y estructural que se había agravado por el cierre de varios ingenios azucareros, una de las actividades más importantes de la provincia a nivel productivo. El gobierno había prometido un plan para reactivar la actividad, que fue llamado Operativo Tucumán. Al cabo de dos años, la conclusión de los trabajos de investigación realizados por las organizaciones sociales fue que ese plan solo había beneficiado a los capitales transnacionales, dejando en el olvido las promesas de estímulo a las pequeñas empresas.

Como señala Farina (1999) en su crítica publicada en la revista *RosariARTE*,¹ la muestra de Rosario fue la culminación de un proceso cargado de acciones múltiples. Para evitar la censura se eligió como título “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”, aunque su contenido era abiertamente crítico. Los artistas se apropiaron del espacio de la central sindical y pusieron en el piso de la entrada bolsas de azúcar con los nombres de los empresarios azucareros para que el público los pisara, y colgaron en las paredes grandes murales con fotografías, carteles escritos a mano y pancartas con eslóganes. Además, se proyectaron películas y diapositivas, y circularon informes que alentaban a los asistentes a participar activamente. Algunos días después la muestra se montó en Buenos Aires, en la sede central de la CGT de los Argentinos, corriendo una suerte diferente ya que fue rápidamente levantada por las autoridades a solo un día de su inauguración.

Como puede observarse, la selección de los materiales está directamente vinculada a criterios políticos. Se emplearon una serie de recursos tradicionales, pero también otros sumamente novedosos. Se adoptó una estrategia que buscaba generar impacto en los destinatarios, así como lo hacían los medios de comunicación y la publicidad, en la creencia de que era la mejor forma de apelar al espectador. En esta experiencia de vanguardia, los fundamentos centrales de la cultura de masas son subvertidos. Con el fin de contrarrestar la ideología de las formas de producción de la industria cultural se practica su reapropiación: Tucumán Arde utilizó los medios masivos de comunicación como herramienta de concientización y politización del sujeto. Y el procedimiento central empleado para emprender dicha tarea fue a través del montaje (Verzero y Leonardi, 2006). Por ejemplo, formaban parte de la muestra, carteles colgantes pintados a mano sobre tela, con diversas consignas: “Visite Tucumán, jardín de la miseria”; “No a la tucumanización de nuestra patria”; “Tucumán, no hay solución sin liberación” (Giunta, 2001).

Se buscó apelar a un espectador activo que no solo consumía cultura, sino que era interpelado frente a una realidad que se mostraba desnuda. Esa cruda existencia era revelada, exaltada y potenciada para crear conciencia y compromiso. El fin último era configurar un nuevo público que potencialmente pudiera transformarse en el sujeto del cambio revolucionario (Vindel Gamonal, 2012).

En la declaración de la muestra de Rosario se observa una clara voluntad de los artistas de resaltar que la elección del lugar donde se realizaba la muestra no era azarosa, sino que era parte del contenido político que era la esencia de la muestra. Allí señalaron que:

... la posición adoptada por los artistas de vanguardia les exige no incorporar sus obras a las instituciones oficiales de la cultura burguesa y les plantea la necesidad de trasladarlas a otro contexto; esta obra se realiza entonces en la CGT de los Argentinos por ser este el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha, cuyos objetivos últimos comparten los autores de esta obra (citado en Longoni, 1995: 389).

1 Como señala en su página oficial (www.rosariarte.com.ar), *RosariARTE* es un sitio de internet dedicado a la difusión del arte, en particular, y la cultura, en general, de la ciudad de Rosario (Argentina). Allí se publicó la reseña del crítico de arte Fernando Farina sobre la obra Tucumán Arde.

La elección de la CGTA puede ser interpretada como una metáfora respecto del rol de la vanguardia políticamente comprometida. Estos grupos trabajaron junto con esta central obrera disidente, que había sido recientemente creada por el gráfico Raimundo Ongaro, para posicionarse como la contracara de la CGT Azopardo, que nucleaba a los gremios más poderosos y tenía una posición colaboracionista respecto del gobierno de Onganía (Fernández, 1998). Podemos establecer un paralelismo entre la vanguardia rupturista sacando del Di Tella las obras a la calle y destruyéndolas, y la CGT de los Argentinos rompiendo con la CGT oficial cercana al gobierno autoritario.

A partir de la experiencia de Tucumán, se pone en evidencia que el grupo buscaba ir mucho más allá de una mera ruptura con el arte institucionalizado. La idea era romper con la institución arte en su conjunto. El blanco eran las instituciones que operaban como forma de reproducción del orden social. Romper con las instituciones no implicaba romper con el arte, sino con los modos de producción, circulación y consumo del arte. Esta ruptura no implicaba solamente salirse del circuito de los museos, las galerías, las becas y el público entendido, sino que implicaba iniciar la búsqueda hacia una estética completamente distinta. La lucha no se focalizaba solamente contra la dictadura política, sino contra un orden social establecido en cuyo seno se reproducían las formas tradicionales de producción, circulación y consumo de arte, restringidas y legitimadoras de ese orden social. Con el fin de romper con los espacios elitistas que la sociedad burguesa destinaba para el arte, el movimiento buscó apropiarse de un espacio concebido como verdaderamente público. Y qué mejor que la central sindical más combativa y enfrentada al gobierno de Onganía para establecer vínculos con el movimiento obrero. La pregunta que surge aquí es: ¿hasta qué punto estas acciones cargadas de visiones utópicas terminan creando un vínculo real con las necesidades y reivindicaciones de la clase trabajadora? Como ellos mismos señalan en la declaración mencionada más arriba, “los artistas comparten los objetivos de la clase que está a la vanguardia de la lucha” (citado en Longoni, 1995: 389). Pero ¿qué implica compartir los objetivos? ¿Desde qué lugar se pasa a la lucha?

Como vanguardia comprometida, la experiencia de Tucumán Arde es sumamente disruptiva. Por un lado, marca fuertemente un desplazamiento geográfico y rompe la centralidad que había tenido la ciudad de Buenos Aires dentro del campo artístico. Y lo hace no solo porque incluye a artistas de Rosario y se expresa en la filial Cegetista de esa ciudad, sino que incorpora una mirada sobre los problemas de una provincia del norte argentino (Longoni y Mestman, 1994). El hecho de no explicitar los nombres de los autores de las obras marca otro punto de quiebre, ya que lo habitual y esperado en el mundo del arte es la clara referencia a la autoría de las piezas artísticas. En el caso de las vanguardias, las obras deben ser concebidas como producto de una acción colectiva. En este sentido, Verzero y Leonardi conciben Tucumán Arde como una forma de desmaterialización de la obra al señalar que:

... la obra de arte pasa a ser un proceso. Las experiencias de vanguardia ya no son válidas en sí mismas, sino en tanto partes de un devenir cuyos límites son imprecisos [...]. En este sentido, el proceso artístico es análogo al proceso revolucionario. Y, en cuanto tal, la lucha por el cambio social se establece como parte de un acontecer que opera sobre el presente para transformar la realidad de la posteridad (2006: 70).

En la medida en que la obra de arte se convierte en proceso, el proceso se convierte en obra y se subvierte la idea de la materialización, hasta llegar al límite de conceder un lugar preponderante a la desmaterialización. Como señala Farina en su crítica (1966), “la obra se volvió inmaterial”. Mientras Verzero y Leonardi (2006) sostienen que en Tucumán Arde el hecho estético se subordina a los objetivos políticos, para Longoni (1997: 323) Tucumán Arde propone un encuentro poco habitual entre arte y política, que no implica la supeditación de la política al arte (como “tema”) ni la subordinación del arte a la política (como “puesta al

servicio” del artista o de la obra). Se trata, en cambio, de la fusión de ambos campos en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se articulan y se confunden.

Tucumán Arde. ¿Dominante, residual o emergente?

Señalar que Tucumán Arde es en términos de Williams lo emergente, pareciera a esta altura algo evidente. Sin embargo, el concepto de emergente puede abrirnos nuevas líneas para profundizar el análisis, especialmente en sus interrelaciones dinámicas con lo dominante y lo residual.

Para Williams (1997), estos significados, valores y prácticas que emergen no solo contribuyen por contraposición a comprender las características de la cultura dominante, sino que al examinar cómo se relacionan con el proceso cultural total nos ayudan a develar las particularidades del sistema dominante en sí mismo. La vanguardia se presenta como la resistencia y oposición a las instituciones artísticas dominantes, al mismo tiempo que busca denunciar el carácter represivo y excluyente del gobierno.

La vanguardia expresa nuevos valores al cuestionar la propia naturaleza del arte. El arte es concebido por ellos como esencialmente político. Si el arte no se compromete con la realidad social, no la denuncia y no actúa comprometidamente con ella, pierde su sentido y su razón de ser. Con la experiencia de Tucumán Arde, la vanguardia no solo cuestiona las instituciones artísticas sino al conjunto de instituciones del sistema capitalista (Vindel Gamonal, 2012). Como consecuencia, aparece la construcción de nuevos significados, entre los cuales se puede mencionar el sentido de la obra. La obra se construye en diálogo con el objetivo de la denuncia, no es algo para ser contemplado, sino que debe interpelar y poner al espectador en un rol activo. Las prácticas que proponen también se constituyen como novedosas. El uso de un espacio no formal, los materiales y lo efímero de la obra son elementos que nos llevan a pensar en prácticas totalmente opuestas a lo dominante (Giunta, 2001).

Un elemento interesante para analizar es la utilización de un espacio netamente sindical para montar la obra. ¿Qué significado tiene esta elección? ¿Es la asociación vanguardia artística- sindicalismo un elemento residual? ¿Cómo se explica que un elemento emergente como la vanguardia artística se configure en un espacio con altos contenidos residuales?

Después del golpe militar del sesenta y seis, una buena parte del sindicalismo argentino atravesaba una fuerte crisis de legitimidad. Desde diversos sectores se lo acusaba de ser cómplice –por acción u omisión– de la interrupción del gobierno de Illia, y se les reprochaba las lógicas burocráticas que predominaban en su dirigencia, más dispuesta a preservar sus intereses institucionales que a comprometerse en la defensa de los intereses de sus representados (James, 1997). Podría parecer que ese sindicalismo burocratizado era una expresión residual en el sentido que Williams lo entiende. Es decir que contiene elementos del pasado pero que aún continúan activos en el presente, pero a cierta distancia de la cultura dominante. Una parte de la dirigencia sindical se mostraba empeñada en reproducir las formas de organización, de lucha y de intervención política que habían sido preponderantes en el peronismo clásico, pero que con la proscripción y la represión parecían condenadas a fracasar. La reedición del Plan de Lucha² y la convocatoria a huelgas sectoriales mostraban al sindicalismo

2 El Plan de Lucha fue elaborado por el Comité Central Confederal de la CGT durante el Congreso Normalizador de la CGT de 1963. En él se planteaban no solamente reivindicaciones vinculadas con los salarios, las condiciones de trabajo y los beneficios de los trabajadores asalariados, sino que también se presentaba como una estrategia de confrontación contra el gobierno. Aunque se desplegaron en diversas etapas, las medidas de fuerza incluyeron repertorios de protesta como la toma de fábricas, la realización de cabildos abiertos en diferen-

tradicional echando mano de las prácticas que otrora resultaron eficaces en gobierno semidemocráticos como los de Frondizi e Illia. Sin embargo, en el contexto de la exacerbación de la persecución ideológica del gobierno de Onganía se mostraban impotentes. A esto se le suman las profundas contiendas internas que, para ese entonces, estaban fuertemente cruzadas por la radicalización ideológica de las bases que continuaban autonomizándose de sus dirigentes. Estas características del sindicalismo burocrático se pueden interpretar a la luz de la idea de Williams sobre lo residual cuando sostiene que:

En la ausencia subsecuente de una fase particular dentro de una cultura dominante se produce entonces la remisión hacia aquellos significados y valores que fueron creados en el pasado en sociedades reales en situaciones reales, y que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, minusvalora, contradice, reprime o incluso es incapaz de reconocer (1997: 146).

Las prácticas de este sindicalismo tradicional que se expresan a través huelgas, tomas de fábrica y movilizaciones son sistemáticamente impugnadas por el gobierno, como luchas facciosas y desestabilizadoras. Ante las lógicas de normalización y desideologización que propone el gobierno, los reclamos del mundo del trabajo son presentadas como contrarias a los intereses colectivos. Lo novedoso es que estas prácticas son cuestionadas también por un nuevo actor sindical, que se reivindica diferente.

En ese contexto es cuando aparece una nueva experiencia dentro del sindicalismo argentino que podríamos identificarla como emergente. La CGT de los Argentinos representa al sindicalismo clasista que impugna las lógicas burocráticas del sindicalismo que ellos llaman tradicional y que invita a través de un discurso cargado de ideologías revolucionarias a cambiar las lógicas, las prácticas y los valores de las organizaciones obreras. Es allí donde la vanguardia artística encontrará el espacio para expresar sus demandas. La CGT de los Argentinos no solo se erige como representante de los trabajadores, sino que busca proponer un proyecto político alternativo, en abierto desafío a lo dominante. En su programa del 1 de mayo de 1968, se explicita una fuerte crítica contra las prácticas tradicionales del sindicalismo que a su criterio podrían ser identificadas como arcaicas, ya que expresan elementos del pasado sin contenido activo, casi como piezas de un museo. Hay una fuerte crítica al gobierno, pero también al sistema capitalista como causa de la exclusión y la explotación de la clase trabajadora (Dawyd, 2008).

Hemos dicho hasta aquí que tanto la vanguardia artística que se expresa en Tucumán Arde como el sindicalismo que se constituye en la CGT de los Argentinos representan un emergente en los términos planteados más arriba. Pero el análisis no se cierra aquí y cabría preguntarse hasta qué punto estos actores pueden articular efectivamente lo nuevo. Williams (1997) sostiene que es realmente muy difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición (lo emergente). ¿Es este nuevo grupo la fuente de una práctica cultural emergente, aunque como grupo se halla todavía relativamente subordinado? ¿Es simplemente un elemento alternativo o una verdadera oposición a los elementos dominantes? Williams destaca que en “en la estructura de toda sociedad real y especialmente en su estructura de clase, existe siempre una base social para los elementos del proceso cultural que son alternativos o de oposición a los elementos dominantes” (1997: 146). Esto implica que es la propia estructura la que produce las condiciones para este tipo de emergentes. Para el autor, una nueva clase es siempre fuente de una práctica cultural emergente, aunque mientras como

tes ciudades del país, marchas y movilizaciones, además de las tradicionales huelgas sectoriales y generales (Grau *et al.*, 2005).

clase todavía se halla relativamente subordinada, siempre es susceptible de ser desigual y con seguridad es incompleta, ya que la nueva práctica no es un proceso aislado. Entonces, podríamos decir que producto de la emergencia de un nuevo sindicalismo combativo se estructura una práctica cultural emergente que se expresa en Tucumán Arde. Esas prácticas no son un proceso aislado, sino que están interrelacionadas con sus condiciones de surgimiento y sus manifestaciones son desiguales. Mientras en la muestra de Rosario los artistas pudieron desafiar a las autoridades y mostrar sus obras, cuando se trasladó a la ciudad de Buenos Aires fue rápidamente clausurada por la policía. Williams sostiene que “en la medida en que surge, y especialmente en la medida que es opuesta antes que alternativa, comienza significativamente el proceso de incorporación intencionada” (1997: 147). La experiencia de Tucumán Arde implicó un punto relevante dentro de la vanguardia artística, ya que en ese proceso de incorporación intencionada rompió con muchos de los cánones y prácticas que sostenían la institución arte. Desde el lenguaje hasta los códigos de interpretación, pasando por los materiales, las formas de presentación de la obra y los recursos estéticos utilizados no remiten a ninguna de las prácticas aceptadas hasta el momento. Lo mismo ocurre en el ámbito del sindicalismo; era impensable poco tiempo antes imaginar que una organización obrera pudiera utilizar el arte como forma de reivindicación y protesta. En esa confluencia entre el arte político y el sindicalismo confrontacionista es que radica lo nuevo de esta experiencia, que trasciende lo meramente alternativo.

Aunque profunda y transformadora, es evidente que la experiencia fue efímera y no logró sostenerse en el tiempo. ¿Fue Tucumán Arde solamente un hito del arte de vanguardia en la Argentina? ¿O podemos reconocerle que, a pesar de su evanescencia, alcanzó su objetivo originario de cuestionar las convenciones vigentes y crear un lenguaje totalmente nuevo para cambiar las condiciones sociales existentes reconociendo la capacidad del arte de transformar la realidad? Williams nos advierte de la importancia de no perder de vista que lo emergente no es solamente una cuestión de práctica inmediata, sino que depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. “Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto la preemergencia activa e influyente, aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor” (1997: 149).

Williams: la hegemonía y la estructura del sentir

Para profundizar en el análisis, es pertinente incorporar los conceptos de “hegemonía” y “estructuras del sentir”, ya que para Williams la comprensión de los procesos culturales es indispensable para analizar sus condiciones de producción y el contexto en el cual operan. Entiende la hegemonía como:

Un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas, parecen confirmarse recíprocamente (ibídem: 131).

Por lo tanto, constituyen un sentido de la realidad. Para comprender ese sentido de realidad, el autor propone el concepto de estructuras del sentir. Siguiendo a Browman y Tosolini (2020), entendemos que esta construcción teórica es fértil para analizar los vínculos entre las instituciones y las concepciones de mundo, es decir, ayudan a comprender de qué forma estas instituciones son vividas y experimentadas por los sujetos. El desafío reside en com-

prender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. “Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia” (Williams, 1997: 135). ¿Puede considerarse Tucumán Arde como una experiencia contrahegemónica o contracultural? Antes de responder a esta pregunta, es necesario recordar que para el autor todas las iniciativas o contribuciones, aunque se presenten como opuestas o alternativas en la práctica, se hallan vinculadas a lo hegemónico. Dicho de otro modo, “la cultura dominante produce y limita, a la vez, sus propias formas de contracultura” (ibídem: 136). Esto no quiere decir que sea imposible la existencia de procesos de ruptura respecto de la hegemonía, sino simplemente que esos procesos no pueden ser escindidos de sus condiciones de surgimiento. En esta línea podemos entender hasta qué punto la propuesta de la vanguardia en la década del sesenta operaba como producto de su contexto. Sin el devenir de las ideas del arte por el arte, la vanguardia probablemente no se hubiera expresado en la consigna del “arte identificado con la política”. Sin el devenir de la burocratización del sindicalismo tradicional, el sindicalismo combativo no se hubiera erigido como un sindicalismo alternativo más vinculado con las bases.

El concepto de hegemonía puede articularse con el concepto de estructura del sentir, a través del cual podemos indagar los vínculos entre las instituciones, las concepciones del mundo y cómo estas son vividas y experimentadas por los sujetos. El autor señala que, desde una perspectiva metodológica, esta categoría es una hipótesis cultural que intenta comprender cómo se dan, en un período dado, las conexiones entre sistemas de creencias e instituciones, y cómo son vividas y experimentadas por los sujetos. Mediante el análisis de las relaciones que existen entre el arte y los procesos hegemónicos, podemos comprender los sentidos puestos en juego por los sujetos en los procesos de protesta y sus manifestaciones artísticas. Es decir, podemos observar cómo se articulan esas demandas que se vehiculizan a través del arte, a partir de la experiencia de los sujetos (Browman y Tosolini, 2020).

El proceso de construcción de hegemonía se da en un espacio de lucha por la definición de los sentidos sociales, donde los distintos sectores despliegan estrategias para establecer su visión. El arte es una de las herramientas fundamentales para establecer concepciones de mundo y para analizar cómo se expresa la disputa hegemónica en las instituciones. Las estructuras de sentimientos llaman la atención y enfatizan lo vivido, lo inmediato, lo inarticulado, lo presente. Hacen referencia al reinado de las reacciones o respuestas inéditas, a las decisiones o disposiciones que no tienen fundamento en una tradición, en el aprendizaje o en la inculcación previa, aunque sí en sus condiciones sociales de existencia (Pinque, 2020: 4). Williams (1997) nos alienta a enfocarnos en las estructuras de sentimiento como forma de detectar las experiencias que tienen lugar en un área social determinada, lo que nos permitirá identificar las experiencias colectivas nacientes que, aunque parezcan aisladas o privadas, están conectadas y emergen en una continuidad viviente e interrelacionada (Pinque, 2020).

Reflexiones finales

Los conceptos de Williams han sido sumamente útiles para reflexionar acerca de la experiencia de Tucumán Arde, la vanguardia artística y las nuevas expresiones sindicales en el contexto autoritario del gobierno de la Revolución Argentina (1966-1973). Al revisar los significados, valores y prácticas que surgen a partir del accionar de estos actores, identificamos los aspectos emergentes del proceso y su relación con la cultura dominante que los produce y limita a la vez. Las nuevas expresiones que se articulan entre la vanguardia artística y el sindicalismo cla-

sista permiten reconocer a los sectores populares como un espacio de constitución de sujetos sociales con demandas, objetivos y reivindicaciones en abierta oposición a lo hegemónico.

Al salir de los espacios tradicionales del mundo del arte y al reivindicar el compromiso político como indisociable de la práctica de los artistas, Tucumán Arde se erige como oposición a las formas dominantes de producción, reproducción y distribución consolidadas. Asimismo, el sindicalismo tradicional es interpelado por estas nuevas formas de protesta, nuevas demandas y nuevos lenguajes.

La experiencia de Tucumán Arde se pone así de relieve como un camino para analizar la realidad social y cultural de un momento particular de la Argentina, en el que más allá de las formas establecidas, aparece un fenómeno nuevo que puede generar un cambio, que excede lo hegemónico y al mismo tiempo lo resiste. Aunque lo hegemónico intente con todas sus herramientas incorporarlo, articularlo y convertirlo en sentido común, podemos evidenciar en el análisis de lo emergente, en sus nuevos significados, relaciones, prácticas y valores, sus relaciones con la cultura residual y dominante, enriqueciendo así el análisis cultural (Williams, 1997).

El uso de las categorías dominante, residual y emergente contribuyó a comprender la complejidad cultural y política de Tucumán Arde. A partir de lo dominante, se pudieron identificar las prácticas y valores hegemónicos que Tucumán Arde buscaba desafiar y que estaban encarnadas en las instituciones artísticas tradicionales y en la estructura política y social represiva del gobierno de Onganía. A través de lo residual, pudimos poner de relieve las prácticas, los valores y circuitos de circulación del campo artístico y del movimiento obrero burocratizado que se ven tensionados por los emergentes culturales y políticos, pero que permanecen activos y vigentes. En cuanto emergentes, la obra y su espacio de realización permiten destacar los procesos hegemónicos en sus aspectos activos y de transformación. Las estructuras del sentir, como propone Williams, contribuyen a comprender cómo en Tucumán Arde se articulan las demandas sociales a través del arte, no solo como vehículo, sino como acto revolucionario en sí mismo. La obra no solo representa una crítica al sistema, sino que potencia las experiencias y demandas de los sujetos involucrados en el proceso de protesta.

En síntesis, es un caso concreto de práctica emergente que, aunque efímera, logró poner en cuestión las convenciones establecidas. Su inserción en un contexto sindical combativo refleja la intersección compleja entre lo residual y lo emergente, y muestra cómo las prácticas emergentes operan dentro de una estructura hegemónica y en contra de ella.

Bibliografía

- Browman, M. y Tosolini, M. (2020). “Los aportes de Raymond Williams al estudio de los procesos de implementación de políticas públicas de educación y empleo”. *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*, vol. 9, n° 18, pp. 459-484.
- Dawyd, D. (2008). “A 40 años del Programa del 1° de mayo. La CGT de los argentinos y la ofensiva contra la Revolución Argentina”. *Revista Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.38022>.
- Farina, F. (1999). “Tucumán Arde”. *RosariARTE*, vol. 88. Disponible en: <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>.
- Fernández, A. (1998). *Crisis y decadencia del sindicalismo argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Giunta, A. (2001). “Tucumán ardía”. *Página/12*.

- Grau, M.; Martí, A. y Ianni, V. (2005). “*El Plan de Lucha de la CGT, 1963-1965. Reformulación del sistema de problemas*”. X Jornadas Interescuelas. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario: 20 al 23 de septiembre.
- James, D. (1997). *Resistencia e Integración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Longoni, A. y Mestman, M. (1994). “Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta”. *Causas y azares*, vol. 1, n° 1, pp. 75-90.
- Longoni, A. (1995). “La intervención política como programa estético. Una lectura de Tucumán Arde”. En *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 12 al 15 de septiembre.
- (1997). “Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política”. En AA. VV., *Cultura y política en los años '60*, pp. 315-327. Buenos Aires: Publicaciones del CBC-UBA.
- Muñoz, M. (2000). “Trayectos de las artes plásticas en la Argentina del siglo XX”. *INTI*, vol. 52/53, pp. 511-533.
- O'Donnell, G. (1982). *El Estado burocrático autoritario*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Pinque, G. (2020). “Estructuras del sentir: revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales”. *Heterotopías*, vol. 3, n° 6, pp. 1-13.
- Pujol, S. (2007). “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En James, (ed.), *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tcach, C. (2007). “Golpes, proscripciones y partidos políticos”. En James, D. (ed.), *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Verzero, L. y Leonardi, Y. (2006). “La aparente resistencia. El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)”. *Nueva Época*, vol. 6, n° 23, pp. 55-75.
- Vindel Gamonal, J. (2013). “De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpanicomo síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 193-213.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (2002). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.